DOI: https://doi.org/10.51930/jcois.21.76.0383

النزعة الصوفيّة بين عبد الوهاب البياتي وسهراب سبهري

Sufi Tendency Between Abdul Wahab Al-Bayati and Sohrab Sepehri

م. د. زينب فاضل عباس

جامعة الأمين/ كلية الآداب

Zainab.fadel@mau.edu.iq

الملخص:

إنّ الدراسات المقارنية هي بشكل من الأشكال دراسة الهوية الثقافية على نحو أوسع وأعمق، إذ إن معرفة الذات هي في جزء منها وعي للآخر، لذلك فإن كل دراسة تقع في دائرة الأدب المقارن إنَّما هي دراسة للهوية الإنسانية الأصيلة المنفتحة على الآخر من غير تشويه للذات الفردية أو إلغاء للانتماء الاجتماعي أو البيئي أو القومي.

تسعى الدراسات المقارنية الحديثة إلى تجاوز المنظور الأحادي للمعرفة الذي قاد أصحابه في الأعم الأغلب إلى التعالي على كل ما قد يكون من خصائص الآخر، فهي تعزّز الأواصر الإنسانية بين المجتمعات المتباينة في ثقافتها وأدبها ولغتها، ولا سيما إذا تجاوزنا عقدة المؤثر الإيجابي والمتأثّر السلبي، وبذلك تسهم الدراسات المقارنية في القضاء على العنصرية الثقافية والتعالي على الآخر.

الكلمات المفتاحية: الدراسات المقارنية، البياتي، سبهري، النزعة الصوفية.

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٣/١١/١٢	تاريخ قبول النشر:٢٠٢٣/١٢/١٣

المقدمة:

إنّ الدراسات المقارنية هي بشكل من الأشكال دراسة الهوية الثقافية على نحو أوسع وأعمق، إذ إن معرفة الذات هي في جزء منها وعي للآخر، لذلك فإن كل دراسة تقع في دائرة الأدب المقارن إنما هي دراسة للهوية الإنسانية الأصيلة المنفتحة على الآخر من غير تشويه للذات الفردية أو إلغاء للانتماء الاجتماعي والبيئي أو القومي.

تسعى الدراسات المقارنية الحديثة إلى تجاوز المنظور الأحادي للمعرفة الذي قاد أصحابه غالباً إلى التعالي على كل ما قد يكون من خصائص الآخر، فهي تعزّز الأواصر الإنسانية بين المجتمعات المتباينة في ثقافتها وأدبها ولغتها، ولا سيما إذا تجاوزنا عقدة المؤثر الإيجابي والمتأثّر السلبي، وبذلك تسهم الدراسات المقارنية في القضاء على العنصرية الثقافية والتعالي على الآخر.

تناول البحث شاعرين مهمين في عالم الشعر العربي والفارسي، هما عبد الوهاب البياتي وسهراب سبهري، ولكل منهما مكانته الشعرية المرموقة في أدب قومه وبلاده، والجامع بينهما النزعة الصوفية المتغلغلة في شعريهما.

ابتعدت الباحثة عن مسألة التأثير والتأثّر بمفهومها الضيق الذي يطمس هوية الأدب المتأثّر بالآخر، لاعتقادها أنه لا يوجد أديب لم يتأثّر بآداب أخرى أو بأعمال من سبقه من أدباء قومه، واعتمدت على المنهج النصي غير المنغلق على نفسه إلى درجة الاختناق وغير المنفتح إلى درجة ضياع نصيّة النص، وبذلك حاول البحث التغلب على إشكالية النص والمنهج.

واقتضت طبيعة البحث أن نقسّمه إلى مبحثين تسبقها مقدمة، درسنا في المبحث الأول الذي حمل عنوان (عبد الوهاب البياتي والنزعة الصوفية)، قصيدة (عذاب الحلاّج) التي تعد من عيون شعره،

ودرسنا في المبحث الثاني الذي حمل عنوان (سهراب سبهري والنزعة الصوفية)، رائعته (وقع خطوات الماء)، وفي نهاية المبحثين جاءت الخاتمة وقد ذكرنا فيها أهم ما توصل إليه البحث من نتائج وبعد ذلك جاءت قائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأوّل

عبد الوهاب البياتي والنزعة الصوفية

وُلد الشاعر عبد الوهاب أحمد البياتي في ١٩ كانون الأول عام ١٩٢٦م في منطقة باب الشيخ في بغداد، وكان أول تعرفه على العالم من خلال الحي الذي عاش فيه بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني، إذ تعلم خلال الأعوام (١٩٣٠-١٩٤٤) حفظ القرآن الكريم، وأنهى دراسته الابتدائية والثانوية[١].

وتعززت معرفته بالعالم عبر هذا الحي الذي نشأ فيه؛ إذ كان يَعجُّ بالفقراء والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار، وقد كانت هذه المعرفة هي مصدر ألمه الأول الكبير، على حد قوله[٢]، وسرعان ما سيكتشف أنَّ ليس غير الشعر قادراً على إشباع رغبته في التعبير بالكلمة عن شعوره بالقلق المتجسد في الناس، وهو ما لم يستقر عنده وينضج إلاّ بعد مروره بمرحلة تثقيف فكرية تمثلت بالاطلاع وقراءة دواوين الشعراء العرب الأقدمين[٣].

في هذا العالم عالم الشعر والسياسة والدين كان مجيء عبد الوهاب البياتي مؤطراً بشعر صراعي في ظل سياسة مضطربة يقاوم الاحتلال الانجليزي ويدعو إلى حكم المسلمين للمسلمين أنفسهم[٤]، فكانت عناصر (الشعر والسياسة والدين والفقر) الهبات الأولى التي منحها له عالمهُ الذاتي الخاص والموضوعي من حولهِ، إذ شكلت تلك المكونات الأساسية الأفكار التي ستلازمه طوال حياته ومسيرته الفنية مع سواها من أفكار وعواطف وآمال تولد مع مراحل حياته المتقدمة[٥]، وتمر سنون حتى يحصل على شهادة البكالوريوس من دار المعلمين العالية ببغداد عام ١٩٥٠ ليمارس بعدها مهنة التدريس ومن ثَّمَ يعمل بالصحافة وكتابة الشعر، وفي غضون ذلك كان تحسسه بقضايا بلاده وقضايا العالم الإنساني جميعاً قاده للنضال مما عَرّضه للمضايقات، فعُذِب واضطهد وفُصَلَ من وظيفته عام ١٩٥٤ ليسافر بعدها إلى لبنان ومنها إلى سوريا وبعدها إلى مصر،

ومن ثَمَّ إلى الاتحاد السوفيتي قَبلَ أن يعود إلى بغداد إثر ثورة ١٤ تموز ١٩٥٤[٦]، فعُيّن بعدها مستشاراً ثقافياً للسفارة العراقية في موسكو للأعوام ١٩٥٩-١٩٦٤[٧]، ثم عاد إلى بغداد لتسند له مهام في مصر وبعدها سوريا إلى عام ١٩٧٠، وعاد إلى بغداد فعُين ملحقاً بالسفارة العراقية في مدريد من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠، إذ بلغ السن القانونية لإنهاء خدمته[٨]، وعاد بعدها من اسبانيا وأقام في سوريا حتى توفي في الثالث من آب عام ١٩٩٩ ودفن في مقبرة محيي الدين بن عربي في سوريا تنفيذاً لوصيته[٩].

واكب البياتي حركة الشعر العربي الحديث المتمثلة بتجربة (الشعر الحر) مع زميله السياب ونازك من خلال منجزه الشعري المتواصل الذي اتسم بكثرته، إذ صدر له (٢٢) ديواناً، بدأت بديوان (ملائكة وشياطين) عام ١٩٥٠ وانتهت بديوان (نصوص شرقية) عام ١٩٩٨ الذي أنجزه قبل وفاته بمدة قصيرة.

وقد مرَّ منجزه الشعري الكبير بمراحل من التطور والنضج الفني يمكن تقسيمها على: المرحلة الرومانسية، والمرحلة الواقعية، ومرحلة التصوف الثوري التي ستكون موضع اهتمام البحث.

اختارت الباحثة من شعر عبد الوهاب البياتي قصيدة (عذاب الحلاج)، فهي من روائع شعره وأفضل ما يمثّل اتجاهه الصوفي في تجربته الشعرية، وفي هذه القصيدة يتقنّع البياتي بقناع الحلاّج، ويتحدّث عبر صوته ليسرد عذاباته من خلال عذابات الحلاج، مستشرفاً من طريق هذه الشخصيّة التاريخية واقع الأمة ومصيرها.

ارتكزت هذه القصيدة على حضور شخصيّة الحلاج القوي فيها من عنوانها، فقد اقترن اسم القصيدة باسم هذه الشخصيّة، وقد أضيف (العذاب) إلى (الحلاج) (عذاب الحلاج) في تركيب إضافي، ومعلوم أن المضاف والمضاف إليه بمنزلة الكلمة الواحدة، وكأن حياة الحلاج هي رحلة عذاب متصلة.

إنَّ هذا العنوان هو تركيب إضافي غير مكتمل، يحتاج إلى الخبر، مما يعني أن الاختزال الذي يتضمنه فيه حذف لغوي، وهو بذلك يُصنف في بنائها "خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز"[١٠].

وهذا النوع من الخطاب يجعل المتلقي مترقباً إلى سماع الخبر، فهذا العنوان يحرّض المتلقي على التواصل مع متن القصيدة فهو "رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"(١١).

تتألف هذه القصيدة من ستة مقاطع:

١- المريد.
٢- رحلة حول الكلمات.
٣- فسيفساء.
٤- المحاكمة.
٥- الصلب.
٦- رماد في الريح.

وكل مقطع يسرد محطة من محطات حياة الحلاج وعذابه وكأنّ مسيرة حياته سلسلة متصلة من العذابات انتهت باعدامه المؤلم، بل أكثر من ذلك، حرق جسده بعد إعدامه.

إن العنوان علامة سيميائية تتموقع على الحدّ الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم والعالم إلى النص لتنتهي الحدود الفاصلة بينهما ويجتاح كل منهما الآخر(١٢).

ومن الجدير بالذكر أن عنوان هذه القصيدة ينمو ويتطور ويتمثل من جديد مع كل مقطع من مقاطعها الستة، "ففي كل تمفصل في النص يبدو العنوان في زي جديد، وكأنه أصل لكل فرع تتناسل منه مقاطع الخطاب"(١٣).

في المقطع الأوَّل من القصيدة مقطع (المريد) يوبخ الشيخ (أستاذ الحلاج) مريده (الحلاج) على سكوته أمام ظلم الحكام وجورهم ويحرّضه على عدم الحضور عندهم تمهيداً للثورة عليهم.

يقول البياتي:

سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالاصباغ
شربت من آبارهم أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر والغبار (١٤).

يفاجئ البياتي القارئ بانزياح أسلوبي يحقق الدهشة والحيرة منذ السطر الشعري الأوَّل في المقطع الأوَّل من قصيدته (سقطت في العتمة والفراغ)، فالسقوط لا يكون في العتمة (الظلام)، وإنما يكون من أعلى إلى أسفل، أما أن يكون في (الفراغ) فهذا نوع متفرد في

توظيف مفردات في سياقات جديدة تستثمر طاقات اللُّغة المتحركة المضمرة لتستوعب في أبعادها الصوفية الجديدة التجربة الشعرية.

إنَّ السقوط هنا هو خروج المريد (الحلاج/ البياتي) من علياء حضوره الإشراقي في حضرة شيخه ودخوله في الفراغ أي غياب المريد الروحي في حضرة شيخه، أي خروج من الوجود ودخول في العدم في المنظور الصوفي، إنه سقوط في المنزلة والرتبة في المفهوم الصوفي.

ومما جاء في المقطع الثاني (رحلة حول الكلمات) الذي يتحدث فيه البياتي على لسان الحلاّج الذي تقنّع به.

إنَّ الحلاج أنهى عزلته وكسر صمته مُسترشداً بنصيحة شيخه، فدخل معترك الحياة تمهيداً للمواجهة الفعلية مع السلطة الظالمة بعد أن غير مسار حياته باتجاه التصوف الثوري الذي لا يرتضي الارتقاء الروحي والكشف الشعري بعيداً عن آلام الرعية[*].

يقول البياتي:

فمدُّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف وليقبل السيّاف

فناقتي نحرتها وأكل الأضياف وارتحلوا[١٥].

فقد "قدم الأضاحي للجياع على غرار ما فعله مرشده الروحي فلم يقف التزامه بالصوفية دون العمل بواجبه تجاه بني نوعه"[١٦].

وهناك من تجاوز المقطع الثالث (فسيفساء) الذي يتحدث فيه البياتي عن مهرج يعشق ابنة السلطان ويجنّ بعد موتها، فهو –بحسب اعتقادِهِ– لا يدخل في إطار سيرة الحلاج، إذْ "هو تغيير في المتن الحكائي يضيفه البياتي إلى المبنى"[١٧].

والباحثة ترى غير ذلك، إذ تعتقد أن هذا المقطع هو جزء من سيرة الحلاج التي تماهى معها البياتي. فالعنوان (فسيفساء) يشير إلى التنوع في داخل تيار التصوف نفسه. فإذا كان الحلاج قد دفع حياته ثمناً لمواجهة طغيان السلطان وعدم الخضوع لظلمه، فإن ثمة تياراً آخر قد انحرف عن خط التصوف الأصيل، وباع نفسه للسلطان لإرضائه وتسليته.

يقول البياتي:

مهرّج السلطانْكان ويا ما كان في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حدّ السيف والدخان
يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاجَ، ينثني مغنياً سكران ُقلد السعدان[١٨]

بل أكثر من ذلك، إذ تنازل هذا التيار عن آدميته حتى أصبح مطية لأطفال السلطان. يقول البياتي:

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان
يُخرج للشمس، إذا مدّت إليه يدها، اللسان
يُكلم النجوم والأمواتْينام في الساحات[١٩]

فهذا التيار من التصوف الذي – فارق تيار الحلاج المعارض للسلطة والمناهض لها– باع مبادئه وتنازل عن آدميته ظناً منه أن ذلك مدعاة للظفر والفوز بأغلى ما عند السلطان (ابنته) من أجل مصاهرته. يقول البياتي:

كان يحبّ ابنة السلطان
يحيا على ضفاف نهر صوتهاوصمتها[٢٠]

ولكن السلطان لم يكن ليعطي أغلى ما عنده (ابنته) لمهرج في قصره. يقول البياتي:

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول
تموت في الأفول فَجُنَّ بعد موتها
ولاذَ بالصمت وما سبّح إلاّ باسمها[٢١]

فهذه الأحلام التي كانت تدور في مخيلة هذا التيار من التصوف سرعان ما انكشفت له عن سراب أمانيه، وبذلك خسر الدارين في مقابل فوز الحلاج وتياره بالدارين، الثناء الجميل في الدنيا، والفوز برضوان الله بالآخرة، بحسب اعتقادهم في أقل تقدير.

وجاء في المقطع الرابع (المحاكمة):

بحت بكلمتين للسلطان قلت له: جبان[٢٢].

من المعلوم أن الإنسان لا يبوح بنجواه ولا يسارّر إلاّ صفوة خاصته ممّن يأمن جانبه ويعلم كتمانه للسر واخلاصه لصاحبه، وبذلك يوهم الشاعر القارئ أنه على وفاق تام مع السلطة الحاكمة، فهي موضع ثقته وسرّه، ولكن الشاعر يكسر أفق توقع القارئ سريعاً عندما يعلن ما أسره للسلطان (قلت: له جبان)، وبذلك يتضح أن الشاعر والسلطة لا يتبادلان الودّ، بل كل منهما يضمر للآخر العداء والبغضاء، بل أكثر من ذلك أن السلطة لم تمهل الحلاج أن يتفوه بالكلمة الثانية التي أراد

الجهر بها وعاجلته بإصدار حكم الاعدام عليه.

حكمت بالموت عليّ قبل ألف عامْ وها أنا أنام

منتظراً فجر خلاصي، ساعة الإعدام(٢٣)

ويقول البياتي/ الحلاج في المقطع الخامس (الصلب) بعد أن صرخ بوجه السلطة وهاجمها:

واندفع القضاة والشهود والسيّافْ فاحرقوا لساني ونهبوا بستاني(٢٤)

إلى أن يقول في المقطع السادس والأخير من القصيدة (رماد في الريح) بعد أن واجه كل الوان التعذيب التي تعرض إليها بصبر وثبات:

عشر ليالٍ وأنا أكابد الأهوالْ
وأعتلي صهوة هذا الألم القتّال
أوصال جسمي قطَّعوهاأحرقوها
نثروا رمادها في الريحْ دفاتري
تناهبوا أوراقها وأخمدوا أشواقها
ومرّغوا الحروف في الأوحالْ(٢٥)

إنّ هذه الليالي العشر (عشر ليالٍ وأنا أكابد الأهوال) التي ذكرها البياتي في مفتتح مقطعه الأخير من قصيدته (عذاب الحلاّج) هي ليالي محنة الحلاج وصلبه(٢٦).

وقد بلغ الحلاّج مرتبة من الإيمان في سلم التصوف تخلّى فيها عن جسده فلم يعد يحس به ويشعر فقد شغله عشقه لربه عن آلامه وجراحاته وعذاباته، فضلاً عن رغباته الحسيّة.

إنّ لفظ (أعتلي) تشي بأنه قد تغلّب على ألمه (القتّال) حتى إنه اعتلاه وأصبح يتحكم فيه مثلما يتحكم الفارس بفرسه الذي يعتليه.

إنّ السلطة لم تكتفِ بتقطيع جسد الحلاّج (أوصال جسمه قطّعوها) فبعد ذلك التقطيع البشع (أحرقوها) ولم يشفِ ذلك غليلهم وحقدهم عليه فـ(نثروا رمادها في الريح)؛ ليمحو كل وجود وأثر لجسدهِ وبعد ذلك عمدوا إلى تراثه الفكري والشعري (دفاتري) فسرقوها (تناهبوا أوراقها) خوفاً من بقائها في أيدي مريديه وتداولها بينهم بعد حرق جسده وأولوها تأويلاً سطحياً لتفقد جاذبيتها (وأخذوا أشواقها) ليسقط تراث الحلاج من نظر مريديه والعامة مثلما سقط جسده، بل أكثر من ذلك (ومرّغوا الحروف في الأوحال) أي حرّفوا مقاصد كلامه وأشعاره ليبقى الحلاّج مُداناً حتى بعد أن أحرقوا جسده ونثروا رماده في الرياح، وبعد

ذلك أساؤوا إلى تراثه مثلما أساؤوا إلى جسده.

إنّ السلطة الحاكمة التي عارضها الحلاج ووقف بوجهها متحدياً سعت إلى تغييب الحلاّج جسداً وفكراً ولكن الحلاّج بقي رمزاً خالداً يضيء دروب الأحرار ولا يعرف الافول.

يقول البياتي على لسانه:

أوصال جسمي أصبحت سمادْ في غابة الرماد

ستكبر الغابةُ، يا مُعانقي وعاشقي

ستكبر الأشجارْسنلتقي بعد غدٍ في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجفّ، والموعدُ لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت(٢٧)

وهكذا ظل الحلاج يقارع السلطة وظلمها حتى بعد تغييب جسده ومصادرة تراثه.

إنّ غياب البطل الحقيقي الذي يواجه السلطة ويقف متحدياً جبروتها وبطشها في العصر الحديث دفع البياتي إلى أن يتقنّع بشخصيّة الحلاج البطل الذي واجه جبروت السلطة في عصره وبقي صامداً ثابتاً على موقفه المعادي لها على الرغم من كل ما تعرّض إليه.

ومن هنا يرى الناقد فاضل ثامر، أن وظيفة القناع لدى البياتي قد التحمت ببحثه عن البطل النموذجي في عصرنا(٢٨).

واضح أن الحلاّج الذي تماهى معه البياتي شخصيّة مؤمنة إيماناً مطلقاً بعقيدتها لا تهاب الموت ولا تخشاه، فهي "تسير مع الموت ولا تخاف منه"(٢٩).

سرد البياتي قصة الحلاج في المقاطع الثلاثة الأولى من قصيدته (المريد، رحلة حول الكلمات، فسيفساء) بضميري المخاطب والغائب؛ لأنه كان يتقنّع بشخصية الحلاج، والقناع لا بد له من شخصيّتين، وهنا هما البياتي والحلاج، أما في المقاطع الثلاثة الأخيرة (المحاكمة، الصلب، رماد في الريح) فقد تحدّث الشاعر بضمير المتكلم؛ لأنه تماهى مع قناعه كلياً.

أمّا لماذا تقنّع البياتي بشخصيّة الحلاج في المقاطع الثلاثة الأولى، وتماهى معه في المقاطع الثلاثة الأخيرة؟ فهذا يعود إلى أن المقاطع الثلاثة الأولى تسرد بدايات الحلاج في رحلة التصوف

وحيرتــه وتــردده فــي بعــض مواقفــه فــي مواجهـة السـلطة والجهـر بظلمهـا ولا سـيما فــي المقطــع الأوَّل (المريــد) ولكــن فــي المقـاطع الثلاثـة الأخيـرة اتضـح موقـف الحــلاج الثــوري الــرافض لظلــم الســلطة والمـــدافع عـــن الفقـــراء والمستضـــعفين والمسـتعد للتضـحية بنفسـه مـن أجـل حريـة الفكـر والكلمـة، ولهـذا تمـاهى معـه البيـاتي في هذه المقاطع ليظهر نفسه ثائراً حلاجياً سـائراً فـي درب الشـهادة مـن أجـل الحريـة ورفـع الظلـم عـن الرعيـة تمامـاً مثلمـا فعـل الحلاج.

المبحث الثاني

سهراب سبهري والنزعة الصوفية

يعدُّ سهراب سبهري المولود في ٧ اكتوبر عام ١٩٢٨ في مدينة كاشان من أهم الشعراء والرسامين في إيران؛ وله تأثير كبير في سير الشعر الفارسي الحديث.

توفي والده وهو صغير فربَّته أمه في بيت جده؛ وقبل أن ينهي دراسته الثانوية التحق بدار المعلمين الابتدائية (١٩٤٥)، وفي العام التالي عمل موظفاً في دائرة الثقافة في مدينته كاشان، ثم ذهب إلى العاصمة طهران ليدخل كلية الفنون الجميلة، وفي الوقت نفسه اشتغل في شركة البترول، إلاّ أنه استقال بعد مدة قصيرة من تلك الوظيفة؛ إذ لم يكن محبّاً للوظائف الحكومية، وهذا ما جعله يترك العديد من الوظائف لاحقاً، من ضمنها التدريس في المدرسة العليا للفنون، ليتفرغ للرسم.

اشتهر سهراب سبهري في نهاية خمسينيات القرن الماضي بوصفه رساماً مجدداً، وهو من القلائل الذين اتخذوا الطابع التجريدي في أعمالهم؛ وكانت أعماله الفنية تتمتع بأسلوب جديد ومختلف، كما أنه يعدُّ من أوائل الشعراء الذين قاموا بتقطيع الأبيات الشعرية بحسب موسيقاها ليمهدوا الطريق لقصيدة النثر، وقد قضى سبهري عمره كلّه في السعي إلى الوصول إلى أسلوب شعري، أكثر من نظم الشعر نفسه، وبهذا المزيج أصبحت قصائده ورسوماته مزيجاً واحداً لا يمكن الفصل بينهما، فكانت ريشته تعبِّر عما يريد أن يقول من شعر، في حين أنَّ لوحاته كانت تعبر عمّا يعتمر قلبه من كلمات.

ومن أجل إقامة معارضه الفنية، سافر سبهري إلى العديد من الدول كالهند، وباكستان، وأفغانستان، واليابان، والصين، ومصر، واليونان، وإيطاليا، وفرنسا، وسويسرا، والنمسا، وانجلترا، والولايات المتحدة، والبرازيل؛ وتعرف على حضارات الشعوب الأخرى وتأثر بها في شعره.

نشر سبهري في عام ١٩٥١ مجموعته الشعرية الأولى (موت اللون) وأما مجموعته الثانية (حياة الرؤى) فنشرها عام ١٩٥٣؛ لم تلفت هاتان المجموعتان اهتمام النقاد؛ لأن قصائدهما مليئة بالغموض والإبهام، وبعد إقامته أكثر من ستة أشهر في اليابان لتعلم فن الحفر على الخشب، ترجم العديد من القصائد الصينية

واليابانية ونشرها في دوريات إيرانية مختلفة؛ إذ كان يتقن العديد من اللغات من ضمنها الفرنسية، والإسبانية، والعربية، والانجليزية، واليابانية. وفي عام ١٩٦١ نشر مجموعتين شعريتين هما: (حطام الشمس) و(شرق الحزن)، ثم نشر أعماله الأخيرة وهي: (وقع خطوات الماء) ١٩٦٥، و(المسافر) ١٩٦٦، و(الحجم الأخضر) ١٩٦٧، و(نحن لا شيء).

ابتعد سهراب عن تعقيدات الحياة المدنية الحضرية، إذ فضّل العزل والحياة في قرى أطراف صحراء مدينة كاشان ليعيش حياة بسيطة خالية من كل مظاهر الترف، حتى إنه لم يتزوج؛ إذ كان يعتقد أنه على الفنان الأصيل أن يعيش من أجل فنّه فقط، كما أنه لم يكن يقبل إجراء أيّ حوار أو مقابلات مع الصحف، وقد طلب منه كثيرون أن يوافق على عمل فيلم وثائقي عن حياته لكنه دائماً ما كان يرفض... ومن صفاته الأخلاقية البارزة تواضعه وخجله الشديدان، كما أنه كان كريماً وأهدى العديد من لوحاته الفنية لأصدقائه حتى قبل إقامته المعارض الفنية.

توفي سهراب سبهري في ٢١ نيسان ١٩٨٠ في طهران على أثر إصابته بسرطان الدم وفشل علاجه في لندن ودفن في قرية مشهد أردهال الواقعة في أطراف كاشان[٣٠].

"واجه شعر سهراب في البداية بالنقد والانكار، وذمّ الشعراء والنقاد الملتزمون شعره وأسلوبه الشعري وكانت نظرتهم إليه سلبية ووصفوه باللامسؤولية لكن سهراب تابع عمله من دون الاهتمام بهذا الذمّ والضجيج واتجه إلى الشعر والرسم"[٣١]، واستحضرت براءة تجربته الشعرية روح الصوفية في تجربته المعاصرة، فجعلت منه شاعراً كبيراً انعطف بالشعر الإيراني انعطافة كبرى أسست لتجربة فريدة سيكون من الصعب تقليدها.

اختارت الباحثة من شعر سهراب سبهري قصيدته (وقع خطوات الماء) فهي ملحمته الشعرية الخالدة التي تمثّل ذروة شعره في اكتماله الفني ونضجه الفكري.

إنّ عنوان هذه القصيدة يستوقف الباحثة، فهو يشكل بؤرة لتوليد دلالات هذه القصيدة الطويلة فهو عبارة عن استعارة مكنية مؤنسنة فقد تمثّل الموت للشاعر في صورة كائن حيّ مُتحرّك يسمع وقع

خطواتـه أو لـه خطـوات يسـمع الشـاعر وقعها، وهنا مفارقة كبيرة، فالماء هو أصل الحياة والوجود ولذلك، فهو عندما تمثّل له الموت بهذه الصورة المائية، فإن هذا الأمر يستبطن أن الشاعر ينكر الموت بمفهومه السائد بوصفه فناءً أو عدماً مطلقاً، فهو يعتقد أن الموت رحيل باتجاه حياة أكبر من هذه الحياة التي نعيشها، إنه رحيل باتجاه الحياة الأبدية الخالدة، ويتأكد هذا المعنى أكثر إذا علمنا أن هذه القصيدة قالها الشاعر بعد وفاة والده لمواساة والدته.

وكذلك يرمز هذا التمثّل المائي للموت إلى التطهير من دنس هذه الحياة، إذ يقول:

لقد مات أبي وراء الأزمنة(٣٢).

ويقول: الموت يمكث في طقس التفكير الجيد(٣٣).

يرمز الماء في الفكر الأسطوري إلى التطهير الذي يحفظ للإنسان عفته(٣٤).

الشاعر يعرّف نفسه في مفتتح قصيدته، فيقول(٣٥):

من أهلِ كاشان أنا

ويكرر هذا المفتتح بعد ذلك مرتين بما يشبه اللازمة الموسيقية والدلالية في صدر ملحمته الشعرية، إنّ هذا السطر الشعري له دلالاته العميقة.

فالشاعر يريد أن يقول: إنه ابن حضارة كاشان وإنه حامل إرثها الكبير وسليل مجدها العريق، والجامع بين الشاعر وحضارة كاشان أن الشعر هو صنو الجمال، والحضارة هي نتاج كل ما هو جميل.

وهذا يستبطن أن رؤية الشاعر تمتد إلى جذور هذه الحضارة وجمالها الفاتن، فهو شاعر مُتحضر له رؤيته الجمالية المتحضرة وكأنَّ في ذلك ردّ على من اتهمه بالعزلة عن الناس، فشعره يحتاج إلى قارئ متحضر يجاري إرث حضارة كاشان وجمالها العريق.

إنّ الانفصال عن العوالم الخارجية والاتصال المباشر بالعوالم الداخلية يجعله منعزلاً عن واقعه ملتصقاً بذاته ونفسه ومن هنا تمّ انتقاده اجتماعياً ولكن شعرياً لا يمكن نقده، ذلك لأن الفن والشعر منه يمكن أن يكون سلوكاً داخلياً وضبطاً للنفس والتقدم نحو الكمال(٣٦).

لذلك فإن عزلة سهراب سبهري لا تعدُّ هرباً من الواقع –كما يذهب إلى ذلك أغلب نقاد شعره– بل هي استغوارٌ له، من

أجل حيازة ذاته على كمالاتها اللائقة بها لمواجهة الواقع وتغييره باتجاه رؤية الشاعر الجمالية.

"واجه شعر سهراب في البداية بالنقد والإنكار، وذمّ الشعراء والنقاد الملتزمون شعره وأسلوبه الشعريّ، وكانت نظرتهم إليه سلبية ووصفوه باللامسؤولية لكن سهراب تابع عمله دون الاهتمام بهذا الذمّ والضجيج واتجه إلى الشعر والرسم"(٣٧).

فالشاعر ابن حضارة كاشان وامتدادها، لذلك سجّل في بداية قصيدته تأريخه الشخصيّ بقوله: (من أهلِ كاشان أنا) الذي هو تأريخ حضارته.

إنّ هذه القصيدة رحلة شعرية برؤيا صوفية غايتها البحث عن الجمال والكمال من أجل الوصول إلى المطلق في هذا العالم المحدود.

لم يكتب سهراب سبهري ملحمته الشعرية الخالدة بلغة كلاسيكية قديمة وإنما كتبها بلغة معاصرة قريبة من لغة التداول اليومي ولكن هذا لا يعني انه كتبها بلغة بسيطة مكشوفة الدلالة، بل إنّ لغة هذه القصيدة لغة رمزية عميقة تستبطن إيحاءات صوفية وسريالية واسطورية بالغة الدقة، وأن هذا الجمع بين اللغة البسيطة في مبناها العميقة في معناها دليل على عبقرية الشاعر وتمكّنه من فن القول الشعري.

إنّ الشاعر في هذه القصيدة يرى كل ما في الوجود من حيوان ونبات وأشجار ورمال وصحراء وكل عناصر الطبيعة يراها في صورة كائنات حية تحاوره ويحاورها، وكأنّ كل الوجود لديه مؤنسن، ولعل أكثر ما تمثّل له في صورة كائن حيّ متحرّك هو الماء.

وقد كشف سهراب سبهري عن ذلك منذ عنوان قصيدته (وقع خطوات الماء) وإذا كانت هذه القصيدة مُثقلة بالرموز العميقة فإن رمزها الأكبر الذي يضم بقية رموزها الأخرى هو الماء.

فالماء في هذه القصيدة يمتلك إدراكاً ومعرفة (وعي الماء)، ويتكلم (شفاه الماء) فمن كانت له شفاه كان قادراً على النطق والكلام، ولا سيما إذا علمنا أنه يمتلك وعياً وذاكرة (ذاكرة الشط) وصوتاً (صوت المطر)، ولأنه يمتلك قدماً (قدم الماء)، فهو يمشي ويتحرك، بل دائم الحركة بتلقائية ذاتية (مياه تجري)، فهو كالمسافر دائم الحركة، ودائم التجدّد

(عطسة الماء)، فالعطسة تبعث حياة جديداً في جسد الماء ليبقى جريانه دائماً قوياً، من أجل الوصول إلى الكمال.

إنّ المطر في رؤية سهراب سبهري كائن قدسي يربط الأرض بالسماء؛ لذلك ينبغي الارتباط به والتماهي معه من أجل حيازة الذات على كمالاتها الممكنة في هذه الحياة.

يقول سهراب سبهري:

ينبغي إغلاق المظلات

ينبغي المضيُّ إلى تحت المطر

ويجب أخذ الفكرة والخاطرة إلى تحت المطر.

ويجب الذهاب مع كل أهل المدينة تحت المطر

ويجب رؤية الصديق تحت المطر

ويجب البحث عن العشق تحت المطر

وينبغي اللعب تحت المطر

وتحت المطر يجب كتابةُ شيءٍ نطقُ كلمةٍ، زراعة اللوتس

فالحياة هي الترطب تباعاً

والحياة الاستحمام في حوض "الآن".

لنخلع الملابس فالماءُ على بُعدِ خطوةٍ[٣٨].

إنّ سهراب سبهري لا يرى الوجود النقي في التماهي مع الماء فحسب، بل تتمثل له كل مقدساته الإسلامية في تمظهرات مائية أو في الطبيعة التي لا ينفك جوهر كينونتها عن الماء، يقول[٣٩]:

مسلم أنا قبلتي وردة حمراءٌ

مصلاّي الينبوعُ وحصاةُ سجودي من نور

إنني اصلي حينما توذن الرياح عند منارة السروةِ

إنني أقيم صلاتي بعد "تكبيرة إحرام" الحشائش

وبعد "قد قامت" الموج

كعبتي على حافة المياه

كعبتي تحت أشجار الأكاسيا

وأكثر من ذلك أن الشاعر يرتبط بالماء والطبيعة المائية حتى عندما يبتعد عن الماء؛ إذ تتمثل له المجردات فضلاً عن الماديات في إطار ينتمي إلى الماء أوله صلة قوية به يقول[٤٠]:

بعيداً عن الماء رأيت كوزاً مُفعَماً بالأَسئلة

ومسجداً بعيداً عن الماء

وعند رأس سرير فقيه يائس، رأيت كوزاً مفعماً بالأسئلةِ

ويقول كذلك[٤١]:

كان الماء واضحاً، وصورة الأشياء في

الماء

ويقول أيضاً[٤٢]:

لنذهب إلى حافة البحر

ونلقِ شبكاً في الماء

ونأخذ الطراوة من الماء

إنّ لفظ (الماء) ومشتقاته وما له صلة به أو يتعلق به بشكل من الأشكال يشكّل البؤرة المركزية المولدة لدلالات القصيدة السطحية والعميقة.

إنّ مسرح هذه القصيدة يتشكّل من الحقول الدلالية المائية بتجلياتها السريالية والصوفية، فمعجم هذه القصيدة معجم مائي الأمر الذي يجعلنا أن نطلق على ملحمة سهراب سبهري (أنشودة المطر في الأدب الفارسي الحديث).

الخاتمة والنتائج:

١- عزلة سهراب سبهري عن الناس لا تُعدّ هرباً من الواقع –كما ذهب إلى ذلك أغلب نقاد شعره– بل هي استغوار له من أجل تحصيل الذات لكمالاتها اللائقة بها، لذلك غلّب سهراب سبهري الرؤية الداخلية/ التجلّي على الرؤية الخارجية/ البصرية؛ فاعتمد كثيراً في بناء صوره الشعرية على التشخيص وأنسنة عناصر الوجود لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته، وإنما بوصفها امتداداً لذاته أو ذاته امتداداً لها/ فهو يعتقد أن كل ما في الوجود ضروري وجميل وبعضه يكمل بعضه الآخر.

٢- ينزع البياتي في تصوفه إلى الثورة الاجتماعية، فهو يتعامل مع معطيات الواقع السياسي، بينما ينزع سبهري في تصوفه إلى الثورة الداخلية، فهو يتماهى مع معطيات الذات في تجلياتها الصوفية، على الرغم من أن كلا الشاعرين لا يهاب الموت، إذْ إنَّ عدم الخوف من الموت متجذر في شعرهما، بل إنَّ الموت عندهما هو الطريق أو البداية نحو الحياة الأبدية الخالدة.

٣- إنّ سبهري لا يلجأ إلى الصوفية مضطراً أو افتعالاً لشيء جديد يدخله في شعره، وإنما الصوفية في تكوينه النفسي والوجداني والفكري، لذلك ظهرت في شعره عفوياً تلقائياً، أمّا البياتي فقد وظف رموز الصوفية في شعره لفتح تجربته الشعرية على فضاءات أوسع وأعمق ولكن بحرفية عالية.

٤- البياتي وسهراب كلاهما يسعيان إلى إتمام نقص العالم وبناء عالم أكثر اكتمالاً من الواقع، الأوّل يسعى إلى ذلك من طريق الثورة على المعطيات السلبية التي انتجتها السياسة، والثاني من طريق الارتقاء بالذات لحيازة كمالاتها اللائقة بها لتغيير الواقع وبنائه من جديد.

هوامش البحث

(١) ينظر: عبد الوهاب البياتي نبذة عن حياته ومؤلفاته ١٩٥٠-١٩٨٥، عبد العزيز شرف: ٧، وعبد الوهاب البياتي في بيت الشعر، أعمال أربعينية البياتي، تنسيق وتقديم منصف المزغني، اتحاد الكتّاب التونسيين، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط١، ١٩٩٩: ٢٣.

(٢) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي: ١٣/٢.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١١-١٣.

(٤) ينظر: الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي، عزيز السيد جاسم: ٢٧.

(٥) الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي، عزيز السيد جاسم: ٢٨.

(٦) تاريخ الشعر العربي الحديث، أحمد قبش: ٦٦١.

(٧) ينظر: عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر: ٢٤.

(٨) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤.

(٩) ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.

(١٠) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨: ٤٠.

(١١) الشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، إفريقية الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨: ١١٦- ١١٧.

(١٢) ينظر: في نظرية العنوان، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٧: ٧٧- ٧٨.

(١٣) لسانيات النص- نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط١، ٢٠٠٧: ٤٣.

(١٤) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي، مج٢، سفر الفقر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥: ٩.

(*) أقام الحلاج بعضاً من وقته في قصور الخلافة والأمراء، وأكل وشرب من مناهلهم، فقامت له منزلة ومرتبة عالية عندهم، إذْ تحدُثنا كتب التاريخ أن الحلاج قد عالج مرضاً ألمّ بالخليفة المقتدر بالله، وكذلك فعل مع والدة الخليفة، فصارت له عندهم حظوة في القصر، وعُيّن الحلاج، مستشاراً للوزير الحسين بن حمدان، ينظر: البداية والنهاية: ابن كثير، تحقيق: علي شيري، دار احياء التراث العربي، ط١، ١٩٨٨م، ج١١، ص١٦٠. والبياتي تسلم وظائف رسمية في الدولة، وصارت له حظوة عند ذوي الشأن، فقد عاد إلى العراق بعد قيام ثورة تموز ١٩٥٨م، واسندت إليه مهمة مدير التأليف والترجمة والنشر في وزارة المعارف العراقية، ثم عين ملحقاً ثقافياً للعراق في موسكو عام ١٩٥٨م، وعاد من جديد إلى العراق بعد تغيير السلطة عام ١٩٦٨م وعين مستشاراً ثقافياً في وزارة الثقافة والإعلام. ينظر: عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة، ترجمة، وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م: ٨٥- ٨٦.

(١٥) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١١.

(١٦) استدعاء شخصيّة الحلاج والمعري في شعر عبد الوهاب البياتي- دراسة وتحليل، سارا رحيمي بور، مجلة بحوث في الأدب المقارن (فصلية علمية محكمة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمنشاه، السنة السابعة، ع٢٨، ٢٠١٨م: ١٢٣.

(١٧) البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجاً، د. هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٩، العدد (١+ ٢)، ٢٠١٣: ٤١٠.

(١٨) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٣.

(١٩) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٣.

(٢٠) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٣.

(٢١) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٣.

(٢٢) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٥.

(٢٣) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٦.

(٢٤) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٧.

(٢٥) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٩.

(٢٦) ينظر: الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، طه عبد الباقي سُرور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩: ١٥١-١٦٦.

(٢٧) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي: ١٩-٢٠.

(٢٨) ينظر: مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧: ٢٦٢- ٢٦٣.

(٢٩) عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي، فرهاد رجبي وشهرام دلشاد، مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصلية محكمة، ع١٨، ٢٠١٤م: ٢٩- ٣٠.

(٣٠) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة وتقديم: غسان حمدان، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٨: ١٦-١٨.

(٣١) تاريخ الأدب الفارسي المعاصر، د. محمد جعفر ياحقي، ترجمة: د. ندى حسون، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٥: ١٤٢.

(٣٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٨.

(٣٣) الأعمال الشعرية: ٢٤٨.

(٣٤) ينظر: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، فراي نور ثروب، ترجمة، حنا عبود: ٥٠.

(٣٥) الأعمال الشعرية: ٢٢٥.

(٣٦) ينظر: حديقة عرفان سبهري، زرين واردي، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما، الجامعة اللبنانية- قسم اللغة الفارسية وآدابها، ربيع ٢٠٠٦- شتاء ٢٠٠٩، بيروت- لبنان: ٢٤٠.

(٣٧) تاريخ الأدب الفارسي المعاصر، د. محمد جعفر ياحقي، ترجمة: د. ندى حسون، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط١، دمشق، ٢٠٠٥: ١٤٢.

(٣٨) الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سبهري: ٢٤٤.

(٣٩) الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سبهري: ٢٢٥- ٢٢٦.

(٤٠) الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سبهري: ٢٣١.

(٤١) الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سبهري: ٢٣٤.

(٤٢) الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سبهري: ٢٤٧.

المصادر والمراجع:

١. استدعاء شخصيّة الحلاج والمعري في شعر عبد الوهاب البياتي- دراسة وتحليل، سارا رحيمي بور، مجلة بحوث في الأدب المقارن (فصلية علمية محكمة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمنشاه، السنة السابعة، ع٢٨، ٢٠١٨م.

٢. الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة وتقديم: غسان حمدان، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٨.

٣. الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

٤. البداية والنهاية: ابن كثير، تحقيق: علي شيري، دار احياء التراث العربي، ط١، ١٩٨٨م.

٥. البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجاً، د.هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٩، العدد (١+ ٢)، ٢٠١٣.

٦. تاريخ الأدب الفارسي المعاصر، د. محمد جعفر ياحقي، ترجمة: د. ندى حسون، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط١، دمشق، ٢٠٠٥.

٧. تاريخ الشعر العربي الحديث، أحمد قبش، دمشق، ١٩٧٠.

٨. الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، طه عبد الباقي سُرور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩.

٩. حديقة عرفان سبهري، زرين واردي، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما، الجامعة اللبنانية- قسم اللغة الفارسية وآدابها، ربيع ٢٠٠٦- شتاء ٢٠٠٩، بيروت- لبنان.

١٠. سهراب سهري، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة وتقديم: غسان حمدان.

١١. الشعر العربي الحديث– دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، إفريقية الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨.
١٢. ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
١٣. عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر، أعمال أربعينية البياتي، تنسيق وتقديم منصف المزغني، اتحاد الكتّاب التونسيين، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط١، ١٩٩٩.
١٤. عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة، ترجمة، وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
١٥. عبد الوهاب البياتي نبذة عن حياته ومؤلفاته، عبد العزيز شرف والسيدة هند نوري أحمد، أرنيس للترجمة والطباعة والنشر، مدريد، ط١، ١٩٨٦.
١٦. عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي، فرهاد رجبي وشهرام دلشاد، مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصلية محكمة، ع١٨، ٢٠١٤م.
١٧. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
١٨. في نظرية العنوان، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.
١٩. لسانيات النص– نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، جدارا للكتاب العالمي، عمان– الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠٠٧.
٢٠. مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
٢١. نظرية الأساطير في النقد الأدبي، فراي نور ثروب، ترجمة، حنا عبود، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

al-Maṣādir wa-al-marājiʻ:

.١Istidʻāʼ shkhṣyyh al-Ḥallāj wālmʻry fī shiʻr ʻAbd al-Wahhāb albyāty-dirāsah wa-taḥlīl, Sārā rḥymy Būr, Majallat Buḥūth fī al-adab al-muqāran (faṣlīyah ʻilmīyah Maḥkamat), Kullīyat al-Ādāb wa-al-ʻUlūm al-Insānīyah, Jāmiʻat Rāzī, krmnshāh, al-Sunnah al-sābiʻah, ʻ28, 2018m

.٢al-Aʻmāl al-shiʻrīyah al-kāmilah, tarjamat wa-taqdīm : Ghassān Ḥamdān, Manshūrāt takwīn lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, byrwt-Lubnān, Ṭ1, 2018.

.٣al-iltizām wa-al-taṣawwuf fī shiʻr ʻAbd al-Wahhāb al-Bayātī, ʻAzīz al-Sayyid Jāsim, Dār al-Shuʼūn al-Thaqāfīyah al-ʻĀmmah, Baghdād, Ṭ1, 1990.

.٤al-Bidāyah wa-al-nihāyah : Ibn Kathīr, taḥqīq : ʻAlī shyry, Dār Iḥyāʼ al-Turāth al-ʻArabī, Ṭ1, 1988m.

.٥al-binyah al-sardīyah fī al-khiṭāb al-shiʻrī, qaṣīdat ʻAdhāb al-Ḥallāj llbyāty namūdhajan, D. Hudá al-Ṣaḥnāwī, Majallat Jāmiʻat Dimashq, al-mujallad 29, al-ʻadad (1+ 2), 2013.

.٦Tārīkh al-adab al-Fārisī al-muʻāṣir, D. Muḥammad Jaʻfar yāḥqy, tarjamat : D. Nadá Ḥassūn, Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah fī al-Jumhūrīyah al-ʻArabīyah al-Sūrīyah, Ṭ1, Dimashq, 2005.

.٧Tārīkh al-shiʻr al-ʻArabī al-ḥadīth, Aḥmad qbsh, Dimashq, 1970.

.٨al-Ḥallāj Shahīd al-taṣawwuf al-Islāmī, Ṭāhā ʻAbd al-Bāqī surwr, Maṭbaʻat Nahḍat Miṣr, al-Qāhirah, ṭ2, 1969.

.٩Ḥadīqat ʻIrfān sbhry, Zarrīn wārdy, Majallat al-Dirāsāt al-adabīyah fī al-thaqāfatayn al-ʻArabīyah wa-al-Fārisīyah wtfāʻlhmā, al-Jāmiʻah allbnānyt-Qism al-lughah al-Fārisīyah wa-ādābihā, Rabīʻ 2006-Shitāʼ 2009, byrwt-Lubnān.

.١٠Sahrāb shry, al-Aʻmāl al-shiʻrīyah al-kāmilah, tarjamat wa-taqdīm : Ghassān Ḥamdān.

.١١al-shiʻr al-ʻArabī alḥdyth-dirāsah fī al-munjaz al-naṣṣī, Rashīd Yaḥyāwī, Ifrīqīyah al-Sharq, al-Dār al-Bayḍāʼ, Bayrūt, 1998.

.١٢Dīwān ʻAbd al-Wahhāb al-Bayātī, Dār al-ʻAwdah, Bayrūt, ṭ2, 1979.

.١٣ʻAbd al-Wahhāb al-Bayātī fī Bayt al-shiʻr, aʻmāl al-Faqīd al-Bayātī, tansīq wa-taqdīm Munṣif al-Mizghannī, Ittiḥād al-Kuttāb al-Tūnisīyīn, al-Sharikah al-Tūnisīyah lil-Nashr wa-Tanmiyat Funūn al-Rasm, Tūnis, Ṭ1, 1999.

.١٤ʻAbd al-Wahhāb al-Bayātī min Bāb al-Shaykh ilá Qurṭubah, tarjamat, Walīd Ghā'ib Ṣāliḥ, Dār al-ḥadāthah, Bayrūt, Ṭ1, 1992m.

.١٥ʻAbd al-Wahhāb al-Bayātī nubdhah ʻan ḥayātuhu wa-mu'allafātuh, ʻAbd al-ʻAzīz Sharaf wālsydh Hind Nūrī Aḥmad, arnys lil-Tarjamah wa-al-Ṭibāʻah wa-al-Nashr, Madrīd, Ṭ1, 1986.

.١٦ʻAnāṣir al-qiṣṣah fī shiʻr ʻAbd al-Wahhāb al-Bayātī, Farhād Rajabī wshhrām Dalshād, Majallat Dirāsāt fī alllaghh al-ʻArabīyah wa-ādābihā, faṣlīyah Maḥkamat, ʻ18, 2014m.

.١٧al-ʻUnwān wa-sīmiyūṭīqā al-ittiṣāl al-Adabī, Muḥammad Fikrī al-Jazzār, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, Ṭ1, 1998.

.١٨fī Naẓarīyat al-ʻUnwān, Khālid Ḥusayn Ḥusayn, Dār al-Takwīn, Dimashq, Ṭ1, 2007.

.١٩Lisānīyāt alnṣ-Naḥwa Manhaj li-taḥlīl al-khiṭāb al-shiʻrī, Aḥmad mdās, Jadārā lil-Kitāb al-ʻĀlamī, ʻmān-al-Urdun, ʻĀlam al-Kutub al-ḥadīth, irbd-al-Urdun, Ṭ1, 2007.

.٢٠Madārāt naqdīyah, Fāḍil Thāmir, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah al-ʻĀmmah, Baghdād, 1987.

.٢١Naẓarīyat al-asāṭīr fī al-naqd al-Adabī, frāy Nūr thrwb, tarjamat, Ḥannā ʻAbbūd, Dār al-Maʻārif, al-Qāhirah, 1987.

al-Naz‘ah alṣwfyyh

Bayna ‘Abd al-Wahhāb al-Bayātī wshrāb sbhry
M. D. Zaynab Fāḍil ‘Abbās
Jāmi‘at al-Amīn / Kullīyat al-Ādāb

Sufi Tendency Between Abdul Wahab Al-Bayati and Sohrab Sepehri

Dr. Zainab Fadhil Abbas
Al-Ameen University, College of Arts

Abstract

Comparative studies are, in a sense, a study of cultural identity in a broader and deeper way, as self-knowledge is in part an awareness of the other. Therefore, every study that falls within the scope of comparative literature is a study of the authentic human identity that is open to the other without distorting the individual self or cancellation of social, environmental or national affiliation.

Modern comparative studies seek to go beyond the unilateral perspective of knowledge, which often leads its holders to condescend to all that may be the characteristics of the other. They strengthen the human ties between societies that differ in their culture, literature, and language, especially if we go beyond the complex of the positive influencer and the negative influenced. Thus, comparative studies contribute to eliminating cultural racism and condescension towards others.

Keywords: Comparative studies, Al-Bayati, Sepehri, Sufi tendency